# SOMMARIO

# 14
# GIACINTO

Ὑάκινθος

(1) Πυθώμεθα τοῦ μειρακίου, ὦ παιδίον, τίς τε αὐτὸς εἴη καὶ τίς ἡ αἰτία τῆς Ἀπόλλωνος αὐτῷ παρουσίας, θαρσήσει γὰρ ἡμᾶς γοῦν προσβλέψαι.

(2) οὐκοῦν ὁ μὲν Ὑάκινθος εἶναί φησιν ὁ Οἰβάλου, μαθόντας δὲ τοῦτο χρὴ λοιπὸν καὶ τὴν αἰτίαν τῆς τοῦ θεοῦ παρουσίας γιγνώσκειν· ἐρῶν ὁ τῆς Λητοῦς τοῦ μειρακίου πάντα δώσειν αὐτῷ φησιν, ὅσα ἔχει, τὸ ξυνεῖναί οἱ προσεμένῳ, τοξείαν τε γὰρ καὶ μουσικὴν διδάξειν καὶ μαντικῆς ἐπαίειν καὶ λύρας μὴ ἀπῳδὸν εἶναι καὶ τοῖς ἀμφὶ παλαίστραν ἐπιστήσειν, δώσειν δὲ ὑπὲρ κύκνων αὐτὸν ὀχούμενον περιπολεῖν χωρία, ὅσα Ἀπόλλωνος φίλα.

(3) ταυτὶ μὲν ὁ θεός, γέγραπται δὲ ἀκειρεκόμης μέν, τὸ εἰωθός, φαιδρὰν δὲ ὀφρὺν ὑπὲρ ὀφθαλμῶν ἐγείρων, ὧν ἀκτῖνες οἷον ἐκλάμπουσι, καὶ μειδιάματι ἡδεῖ τὸν Ὑάκινθον θαρσύνων προτείνων τε τὴν δεξιὰν ἐπὶ τῇ αὐτῇ αἰτίᾳ.

(4) τὸ μειράκιον δὲ ἐς γῆν μὲν ἀτενὲς ὁρᾷ, πολλὴ δὲ ἡ τῶν ὀφθαλμῶν ἔννοια, γάνυταί τε γὰρ ἐφ' οἷς ἀκούει, καὶ τὸ θάρσος ἔτι μέλλον αἰδοῖ μίγνυσιν. ἕστηκε δὲ τὰ μὲν ἀριστερὰ τοῦ σώματος ἁλιπορφύρῳ χλανίδι καλύπτων, ἃ δὴ καὶ ὑπέσταλται, ἀκοντίῳ δὲ τὴν δεξιὰν ἐπερείδει ἐκκειμένῳ τῷ γλουτῷ καὶ τῇ πλευρᾷ διορωμένῃ, βραχίων τε οὑτοσὶ γυμνὸς δίδωσιν ἡμῖν καὶ τὰ μὴ ὁρώμενα ἐλέγχειν. σφυρὸν μὲν αὐτῷ κοῦφον ἐπ' εὐθείᾳ τῇ κνήμῃ καὶ ἐπιγουνὶς αὕτη ἐλαφρὰ ὑπὲρ κνήμης μηροί τε ἀπέριττοι καὶ ἰσχίον ἀνέχον τὸ λοιπὸν σῶμα πλευρά τε εὔπνουν ἀποτορνεύουσα τὸ στέρνον καὶ βραχίων ξὺν ἁπαλότητι σφριγῶν καὶ αὐχὴν ἀνεστηκὼς τὸ μέτριον ἡ κόμη τε οὐκ ἄγροικος, οὐδὲ ἐν αὐχμῷ ἀνεστηκυῖα, ἀλλ' ἐπικρεμαμένη τῷ μετώπῳ, ξυναπονεύουσα δὲ ταῖς τοῦ ἰούλου ἀρχαῖς.

(5) ὁ δ' ἐν ποσὶ δίσκος ἔχων καὶ σκοτεινόν τι περὶ ἑαυτὸν Ἔρως τε καθορῶν φαιδρὸς ἅμα καὶ κατηφής, καὶ Ζέφυρος ἐκ περιωπῆς ἄγριον ὑποφαίνων τὸ ὄμμα αἰνίττεται ὁ ζωγράφος τὴν ἀπώλειαν τοῦ μειρακίου, δισκεύοντι δὲ τῷ Ἀπόλλωνι πλάγιος ἐμπνεύσας ἐμβαλεῖ τῷ Ὑακίνθῳ τὸν δίσκον.

(1) *Chiediamoci pure, ragazzo mio, chi sia questo giovane e per quale ragione Apollo stia accanto a lui, perché non avrà timore che noi lo guardiamo.*

(2) *Dunque dice di essere Giacinto, figlio di Ebalo, e una volta appreso questo bisogna sapere il resto e il perché della presenza divina. Il figlio di Letò, che era innamorato del giovane, gli promise di donargli tutto ciò che aveva pur di farlo suo: gli insegnerà dunque l'uso dell'arco e l'arte della musica, gli farà conoscere l'arte profetica, a usare correttamente la cetra, a eccellere nelle attività della palestra, e gli concederà di percorrere, trasportato su un carro guidato da cigni, tutte le terre care ad Apollo.*

(3) *Ecco qua il dio rappresentato con i capelli lunghi, nella maniera tradizionale: solleva il luminoso ciglio sopra gli occhi che brillano come raggi di sole, e intanto incoraggia Giacinto con un dolce sorriso, tendendogli la mano destra per la stessa ragione.*

(4) *Il giovane tiene lo sguardo fisso a terra, profonda è l'espressione degli occhi, perché si rallegra per ciò che sente e il coraggio che sta per venirgli si mescola al senso del pudore. È dritto in piedi e copre con il mantello color di porpora il lato sinistro del corpo, che è volto all'indietro; tiene la mano destra appoggiata al giavellotto, con il gluteo messo in vista come il fianco, e questo braccio nudo ci consente di descrivere ciò che si può vedere. Ha la caviglia sottile, la tibia dritta, la coscia snella e, al di sopra della gamba, fianchi ben modellati, come anche il bacino che sostiene il resto del corpo; il torace modella lo sterno che respira dolcemente, il braccio è vigoroso ma con delicatezza, il collo eretto quanto è giusto; i suoi capelli non sono incolti né crespi e secchi, ma, sollevati sulla fronte si piegano fino ad incontrare i primi peli della barba.*

(5) *Il disco che sta ai suoi piedi [...] ed Eros ha qualcosa intorno a sé, ha un aspetto di luce e di ombra insieme e anche Zefiro, da una altura, mostra uno sguardo crudele. In questo modo il pittore allude alla morte del giovane: quando Apollo lancia il disco Zefiro soffia di traverso, facendogli colpire così Giacinto.*

## Gli elementi della composizione

Il quadro, che nella scelta del protagonista imita l'omonimo quadro del Maggiore[1], illustra uno degli episodi principali della saga di Giacinto: il corteggiamento del giovinetto da parte del dio Apollo. Attraverso domande retoriche rivolte al suo interlocutore, Filostrato Minore guida immediatamente l'attenzione del lettore ai due protagonisti della composizione, posti uno di fronte all'altro. Se la semplice gestualità di Febo appare rivolta ad attrarre l'amasio, i tratti fisici e psicologici di Giacinto, descritti con assoluta precisione, sono destinati ad esaltarne la natura efebica, ad esprimerne i particolari stati d'animo di orgoglio e di "coraggio che si mescola al pudore". Ma l'immagine lascia presagire anche la tragica conclusione della vicenda: il disco ai piedi del fanciullo, ma soprattutto la presenza degli altri due personaggi del quadro – Eros e Zefiro – con le loro peculiari espressioni, fanno percepire l'imminente uccisione del giovane. Come spiega lo stesso Filostrato a conclusione del quadro, Zefiro, geloso infatti della passione del dio per il giovinetto, sta per deviare il disco che andrà a ferire mortalmente il figlio di Ebalo.

## La tradizione letteraria

Il mito di Giacinto è stato tramandato dalle fonti letterarie in diverse redazioni. Nella versione più comune, la storia, già nota ad Euripide[2], narra di un bellissimo fanciullo amato da Apollo, ucciso dal disco lanciato dal dio durante un gioco sulle rive dell'Eurota. La tradizione conosciuta dai due Filostrato[3], presente anche nel racconto di Nonno di Panopoli[4], precisa che a deviare il disco scagliato da Febo sarebbe stato Zefiro, ugualmente innamorato del fanciullo e geloso dell'amore tra i due[5]. Almeno dall'età ellenistica[6], il racconto venne poi integrato con l'*aition* della nascita del fiore omonimo, sbocciato dal sangue versato a terra dall'amasio, e sui petali del quale,

[1] Philostr. *Im.* I, 24.
[2] Eur. *Hel.* 1465-1477.
[3] Philostr. *Im.* I, 24; Philostr. Iun. *Im.* 14.
[4] Nonn. *Dionys.* III, 156; X, 250.
[5] In Serv. *ad Ecl.* III, 63, è invece Borea a causare la morte del giovane.
[6] Amigues 1992, p. 20.

secondo quanto riporta anche Ovidio nelle *Metamorfosi*, sarebbe leggibile l'espressione "AI AI"[7], il triste lamento di Giacinto nel momento della morte[8].

Si tratta, dunque, di un mito di metamorfosi, dove l'eroe fanciullo appare sempre nel ruolo del *pais kalos*. E non è certo casuale che nell'antichità il fiore che porta il nome di *Hyakinthos* fosse considerato un bulbo antiafrodisiaco, capace quindi di cristallizzare la crescita a quella fase adolescenziale che il giovinetto, nel suo essere, rappresenta costantemente[9].

È stata tramandata tuttavia anche una diversa tradizione. Sembra eccezionale l'immagine che l'eterno fanciullo ebbe nel culto di Amicle, dove, stando all'autorevole testimonianza di Pausania[10], egli era venerato insieme ad Apollo come divinità adulta. Nel fregio del famoso «Trono», infatti, egli appariva barbato al fianco della sorella Polibea; del resto, tra le diverse versioni letterarie del mito, Apollodoro[11] e Nicandro[12] avevano ricordato Giacinto nel rango di re lacone, identificato infatti, in questa peculiare evoluzione della favola, con il figlio di *Amyklos*, eroe eponimo della città. Sembra evidente che proprio nella liturgia dell'*Amyklaion*, attraverso la morte e la successiva apoteosi, *Hyakinthos* non fosse più considerato semplicemente un amasio defunto eroizzato, bensì una divinità ormai immortale. È infatti in questo importante centro di culto, come scrive I. Chirassi, che viene sancito per questo mitico giovinetto "il passaggio dalla lontana, arcaica sfera culturale d'origine a quella attuale, recente, dove, affiancandosi alla divinità politeistica Apollo, egli partecipava all'essenziale qualità dell'essere divino olimpico, l'immortalità celeste"[13].

Il fanciullo è figura cara anche alla più tarda tradizione letteraria latina: come abbiamo osservato, la sua saga, tramandata dalla poesia ellenistica, viene cantata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, ma anche nei *Fasti* il poeta di Sulmona celebra l'amasio di Apollo, legandone significativamente la vicenda al mito dell'infelice Narciso[14]. Infine, ancora in età imperiale, Marziale, in uno dei suoi *Apophoreta*, descrive in due versi proprio un *Hyacinthus in tabula pictus*[15].

## La tradizione iconografica

Nel volgerci a considerazioni di carattere più strettamente iconografico, si deve preventivamente affermare che alla fortuna che Giacinto sembra avere costantemente in letteratura, non fa riscontro, almeno per l'età ellenistica e romana, una uguale notorietà nella tradizione delle arti figurative. Per questo periodo è infatti l'esiguità di immagini sicuramente riferibili al giovane il dato più rilevante nello studio complessivo della sua iconografia. Ed anche le fonti scritte, così attente alla storia del suo mito, sembrano quasi prive di riferimenti certi ad immagini reali dell'adolescente. Insieme al generico *Hyacinthus in tabula pictus* che Marziale menziona nei suoi

[7] Sulla connessione tra il mito di Giacinto ed il fiore omonimo, si vedano Chirassi 1968; Amigues 1992.

[8] Ov. *Met.* X, 214-216: *Non satis hoc Phoebo est (is enim fuit auctor honoris): / ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / flos habet inscriptum, funestaque littera dicta est*. Cfr. anche *Anth. Pal.* IV, 1, 13; Philostr. *Im.* I, 24.

[9] Chirassi 1968, p. 158.

[10] Paus. III, 19, 4: "Sull'altare sono scolpiti anche Demetra, Core, Plutone, vicino a essi le Moire e le Ore, e con loro Afrodite, Atena e Artemide: trasportano in cielo Giacinto e Polibea, la sorella – come dicono – di Giacinto, che morì ancora fanciulla. Questa statua di Giacinto è già barbata; Nicia figlio di Nicodemo, invece, lo dispinse di straordinaria bellezza giovanile, alludendo con ciò all'amore di Apollo per Giacinto di cui parla il mito" (trad. di D. Musti).

[11] Apollod. *Bibl.* I, 3, 3; III, 10, 3.

[12] Nic. *Ther.* 901-906.

[13] Chirassi 1968, p. 164. In generale, sul mito e sul culto di Giacinto, si veda Piccirilli 1967, con ampia bibliografia precedente. Sulle Giacinzie, importante solennità del calendario liturgico spartano, cfr. Brulé 1992; Pettersson 1992.

[14] Ov. *Fast.* V, 223-226: *prima Therapnaeo feci de sanguine florem, / et manet in folio scripta querella suo. / tu quoque nomen habes culto, Narcisse, per hortos, / infelix, quod non alter et alter eras*.

[15] Mart. XIV, 173: *Flectit ab inviso morientia lumina disco / Oebalius, Phoebi culpa dolorque, puer*.

epigrammi, solo Plinio il Vecchio ricorda un quadro con protagonista l'efebo dipinto da Nicia, databile dunque nella seconda metà del IV secolo a.C.[16], conservato a Roma nel Tempio di Augusto, ma di cui, come è ovvio, non possiamo ricostruire puntualmente la tematica pittorica: sappiamo solamente da Pausania che in questa tavola Giacinto era raffigurato con tratti giovanili[17]. È proprio alla luce di queste valutazioni, in particolare in considerazione della rarità del soggetto nel repertorio conservato, che appaiono ancor più significativi i contributi dei due Filostrati, la loro comune predilezione per la saga del fanciullo. In mancanza di sicure testimonianze archeologiche, essi potrebbero costituire infatti una fonte indispensabile per comprendere le modalità di trasmissione di questo mito durante l'età medio-imperiale, nel tentativo di determinare altresì se le immagini descritte nelle loro opere abbiano per questo ambito cronologico iconografie reali di riferimento.

*Giacinto*

Se risulta ben nota la predilezione delle tradizioni iconografiche greca ed italica per la rappresentazione degli amori di Giacinto con Apollo e Zefiro[18], nel periodo romano è inutile cercare quadri con protagonista il giovane, e dunque citazioni iconografiche dirette: solamente un nicolo del British Museum conserva infatti con certezza l'immagine del fanciullo, identificato da un'iscrizione e tratteggiato in perfetta corrispondenza con il discobolo mironiano[19]. In mancanza quindi di possibili, puntuali confronti tra il quadro di Filostrato Minore ed il repertorio conservato, è indispensabile rivolgere l'attenzione a soggetti analoghi che possano aver ispirato indirettamente la creazione della scena delle *Immagini* con i suoi protagonisti. È dall'analisi delle rappresentazioni di altri mitici giovinetti nell'ampio repertorio figurativo conservato dalle città vesuviane, infatti, che ritroviamo uno schema simile a quello impiegato da Filostrato per la costruzione iconografica del suo fanciullo. In particolare, le raffigurazioni della saga di Narciso sono particolarmente diffuse in età imperiale almeno a partire dal I secolo d.C.[20]. L'immagine del giovinetto che si riflette nell'acqua stante o seduto su una roccia in uno sfondo paesaggistico è tra le più ricorrenti nella pittura pompeiana di IV stile. Dalla villa di Torre Annunziata proviene un quadro con Narciso ed Eros databile al terzo quarto del I secolo d.C. conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli[21]. Narciso, rappresentato stante, appoggiato con la mano destra ad una colonna, si specchia nell'acqua. Come il Giacinto di Filostrato, ha il fianco sinistro con il gluteo in fuori, che è parzialmente coperto dal mantello *(fig. 47)*.

Narciso ed Eros sono ancora i protagonisti di un dipinto presente al momento della scoperta nella Casa di Ganimede (VII, 13, 4)[22]. In questa figurazione, conservata grazie ad un disegno ottocentesco[23], il fanciullo stante ha il fianco destro in fuori e sorregge con il braccio sinistro mantello e lancia.

L'ultimo affresco di possibile confronto è forse il più vicino alla descrizione del Giacinto di Filostrato. Si tratta di un quadro di IV stile con la consueta scena di Narciso che si specchia nell'acqua alla presenza di Eros. Il dipinto, ora a Napoli[24], decorava un cubicolo della Casa di M. Lu-

16 PLIN. *Nat. Hist.* XXXV, 131.

17 V. *supra*, nota 10.

18 In generale, per l'iconografia di Giacinto, si veda VILLARD 1990, con bibliografia precedente. Cfr. anche SICHTERMANN 1956.

19 Cat. n. 742. Cfr. WALTERS 1926, n. 1865; FURTWÄNGLER 1984-1985, tav. XLIV 26; VILLARD 1990, n. 48.

20 In generale, sull'iconografia di Narciso, si vedano RAFN 1992; COLPO 2002, pp. 11-86.

21 MNN, Inv. n. 9385. Cfr. BLANC, GURY 1986, n. 164; COLPO 2002, N. 39.

22 BRAGANTINI 1997b.

23 EAD. 1997b, p. 633; COLPO 2002, N. 37.

24 MNN, Inv, n. 9381; cfr. BRAGANTINI 1999, p. 205; COLPO 2002, N. 38.

crezio (IX, 3, 5. 24)[25]. In questo caso Narciso, ancora una volta stante, è completamente di profilo, con il fianco destro esposto all'osservatore ed i glutei verso l'esterno. La parte sinistra del corpo vi appare coperta dal mantello, ed egli, con la mano sinistra, regge il giavellotto. Nella porzione inferiore del dipinto Eros spegne la fiaccola nell'acqua dove il giovane si sta specchiando. Così il pittore evoca iconograficamente l'imminente morte del fanciullo *(fig. 48)*.

Narciso colto nel medesimo atteggiamento è presente ancora in una stoffa copta proveniente dall'Egitto e conservata al Museo del Louvre[26]: il giovinetto è raffigurato stante, a gambe incrociate, con la mano destra accostata al gluteo corrispondente, mentre si appoggia alla lancia con il lato sinistro del corpo; il mantello appare adagiato sulla spalla sinistra. Di fronte a lui il tessitore ha rappresentato la personificazione della fonte in cui è intento a specchiarsi *(fig. 49)*.

Infine, come aveva già osservato Beazley[27], giova ricordare che il passo di Filostrato Minore ha conservato nella letteratura antica l'unico riferimento al rapporto esistente tra Giacinto ed il cigno, evidente allusione all'amore del dio: "gli concederà di percorrere, trasportato su un carro guidato da cigni, tutte le terre care ad Apollo". Un vero e proprio carro condotto da cigni, dunque solo in apparente corrispondenza con l'immagine mitica evocata da Filostrato Minore – si tratta infatti di testimonianze troppo distanti dal punto di vista cronologico –, è presente già in una *oinochoe* etrusca ai Musei Vaticani in cui il fanciullo appare accompagnato proprio da Apollo – dipinto sul lato principale del vaso alla guida di una biga trainata da cavalli –, e su scarabei etruschi databili tra IV e III secolo a.C.[28].

Fig. 47 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con Narciso ed Eros, dalla Villa di Torre Annunziata (BLANC, GURY 1986, p. 976, n. 164).

*Apollo*

Il dio Apollo sembra posto da Filostrato nel nucleo centrale del quadro, un po' a destra rispetto all'asse principale dell'immagine[29]. Il retore trascura la descrizione della postura generale della divinità, probabilmente da immaginare in piedi, e di cui vengono delineati soltanto alcuni caratteri della testa – tratteggiata con lunghi capelli e sguardo rivolto verso l'alto – ed il peculiare movimento della mano. Dall'esame dei pochi particolari del capo, è comunque evidente trattarsi di caratteristiche

[25] BRAGANTINI 1999.

[26] GHEDINI 1996, pp. 107-108. Sul rapporto tra decorazione tessile e cultura figurativa antica, si veda ancora GHEDINI 1995.

[27] BEAZLEY, MAGI 1939, pp. 88-89.

[28] VILLARD 1990, nn. 37, 38, 39, 40; ZAZOFF 1968, nn. 274, 735, 736. Per le immagini di Giacinto sugli scarabei etruschi, si vedano ZAZOFF 1968, nn. 148, 274, 276, 277, 291, 735-741 e TORELLI 2002, p. 123. Una gemma solitamente considerata rappresentazione di Giacinto morente colpito dal disco (ZAZOFF 1968, n. 148; VILLARD 1990, n. 52), è stata interpretata come immagine di Eaco attraverso la corretta interpretazione dell'iscrizione *Puce*: al riguardo, DE SIMONE 1968, p. 105; TORELLI 2002, p. 137.

[29] In generale, per l'iconografia di Apollo, si vedano LAMBRINUDAKIS *et Aa.* 1984; SIMON, BAUCHHENSS 1984.

Fig. 48 - Pompei, IX 3, 5.24 Casa di M. Lucrezio. Quadro con Narciso ed Eros, disegno di S. Mastracchio (PPM *Disegnatori*, p. 823, fig. 2).

Fig. 49 - Parigi, Museo del Louvre. Tessuto con Narciso e personificazione della fonte (GHEDINI 1996, fig. 12).

molto ricorrenti nella tradizione figurativa ellenistica, e comuni, in particolare nella statuaria e nella coroplastica, al tipo dell'Apollo-Elio[30], caratterizzato proprio, in possibile corrispondenza con l'immagine filostratea, da lunghi capelli ricci e fluenti e sguardo estatico rivolto verso l'alto. L'unico atteggiamento palese del dio, la tensione del braccio destro ad incoraggiare Giacinto, è invece di più antica tradizione, già presente infatti nelle immagini della ceramografia attica, dove tale gestualità, rivolta in particolare ai giovinetti, sta ad indicare spesso nelle rappresentazioni dei simposi l'invito alla *mixis*. Uno schema compositivo che per Apollo ritroviamo ancora in età romana in un dipinto in cui la divinità rivolge le sue attenzioni amorose a Dafne *(fig. 50)*.

Si tratta di un quadro di IV stile ormai perduto, presente nella Casa del Camillo di Pompei (VII, 12, 23)[31], e documentato soltanto grazie ad una foto dell'"800. Apollo, rappresentato con lunghi capelli e sguardo rivolto in alto verso Dafne, la cetra e la faretra al suo fianco, è in questo caso seduto, ma il suo braccio destro si tende a disvelare la fanciulla. È questa l'unica immagine in pittura che, per la peculiare gestualità del braccio destro, può richiamare l'Apollo descritto da Filostrato Minore, creato dunque con il prevalente impiego di formule letterarie e attraverso un riferimento solo marginale a schemi iconografici, comunque poco caratterizzanti, del patrimonio reale del periodo ellenistico. Anche la dinamica del quadro, ampiamente diffusa nel repertorio figurativo fin dall'età arcaica, risulta assai comune nelle rappresentazioni di contenuto erotico.

*Eros*

Come in alcune altre *Immagini* di Filostrato Minore, in questo quadro la presenza di Eros sembra finalizzata a dare connotazioni di tipo psicologico ai personaggi presenti e/o, più in gene-

[30] Sul tipo cfr., ad esempio, MORENO 1994, pp. 127-146.
[31] BRAGANTINI 1997a, p. 556.

rale, all'episodio rappresentato. Se pure nel repertorio pittorico reale Cupido accompagna spesso le figure dei mitici giovinetti[32], nel quadro di Giacinto il retore non fornisce alcun preciso riferimento ai caratteri iconografici del personaggio. Si tratta dunque semplicemente di un ulteriore indizio 'testuale' per guidare il lettore-osservatore alla comprensione della tragica conclusione della vicenda del fanciullo.

*Zefiro*

Zefiro che soffia dal cielo o da un'altura reale, è figura assai ricorrente nel patrimonio iconografico antico[33]. Come per Eros, tuttavia, Filostrato Minore non offre in questo quadro una descrizione accurata del personaggio, destinato infatti nella composizione – come del resto il retore spiega chiaramente – a rendere esplicito ciò che non è ancora visibile nella pittura, ovvero l'imminente deviazione del disco e la successiva morte del giovinetto per gelosia, primo movente della tragedia che sta per consumarsi.

Fig. 50 - Pompei, VII 12, 23 Casa del Camillo. Quadro con Apollo e Dafne (BRAGANTINI 1997a, p. 556, n. 30).

## Il quadro di Filostrato

Filostrato Maggiore[34] aveva già creato l'immagine di Giacinto[35], ordinandola nella sua galleria subito dopo il Narciso. Si tratta, in questo caso, di un quadro monoscenico il cui protagonista è solo l'amasio adolescente. Il fanciullo è descritto da Filostrato Maggiore già defunto, lungo a terra colpito dal disco scagliato da Apollo; il dio, simile ad una statua, fermo ancora sulla pedana di lancio, sbigottisce sconvolto per la fatalità dell'evento. Da un punto di osservazione elevato, Zefiro, che ha volontariamente causato il ferimento dell'efebo, guarda la scena e si compiace per l'accaduto. Ed è proprio l'immagine di Zefiro, presente in entrambi i quadri in un alto punto di osservazione, l'unico carattere che accomuna i dipinti dei due Filostrati con protagonista Giacinto, nonostante – come è evidente – sia ben diverso il messaggio concettuale che tale personaggio sembra veicolare: nell'immagine del Maggiore egli ha già compiuto il suo drammatico intento, e può ormai soltanto irridere la divinità. Nel suo quadro, dunque, il retore di Lemno pone l'accento sulla morte del giovane, tanto da iniziare la descrizione dell'immagine con l'*aition* della genesi del fiore: "Leggi il giacinto, c'è scritto e ci dice come il fiore sia nato dalla terra in onore di un bell'adolescente e che ad ogni inizio di primavera lo piange, credo, perché ha preso la vita da lui che moriva. [...] La pittura ci racconta che il ragazzo aveva una capigliatura dello stesso

[32] In generale, per l'iconografia di Eros/Amor, Cupido, si veda BLANC, GURY 1986, pp. 952-1049.

[33] Per l'iconografia di Zefiro, J. OAKLEY 1997a. Cfr. anche SIMON 1997.

[34] In generale, sulla figura di Filostrato Maggiore, sulle *Immagini* e sulla «questione filostratea», si vedano LISSARRAGUE *et Aa*. 1991; Lissarrague s.d.; FANIZZA, SCHILARDI 1997; GHEDINI 2000; ABBONDANZA 2001; GHEDINI 2004.

[35] LISSARRAGUE *et Aa*. 1991, pp. 48-49; FANIZZA, SCHILARDI 1997, pp. 100-103, 251-252.

colore del giacinto e che il suo sangue, divenendo vitale per la terra, ha offerto al fiore il suo colore caratteristico"[36]. Il primo riferimento è quindi all'"AI AI" che, come abbiamo visto in Ovidio, era scritto secondo tradizione sui petali del giacinto, e ricordava il lamento del fanciullo. È solo dopo questa introduzione a contenuto mitologico che Filostrato Maggiore arriva alla descrizione degli elementi figurativi dell'immagine.

Ora, per i molti elementi che uniscono nella mitologia (e nell'iconografia) Giacinto e Narciso, non sembra casuale che il retore nella sua galleria descriva le immagini con i due giovinetti in sequenza. Nel quadro del Maggiore, il giovane figlio di Cefiso e Liriope è stante e con caratteri non troppo diversi da quelli descritti dal Minore proprio per Giacinto[37]. Nelle due composizioni, infatti, l'accento è posto sui caratteri giovanili dei corpi di entrambi gli eroi, che sono appoggiati al giavellotto con i glutei prominenti. Nelle due immagini risultano ugualmente simili il basso sguardo dei fanciulli – con gli occhi fissi rispettivamente al suolo e nell'acqua –, la descrizione del torace – colto nella tensione del respiro –, ed alcune caratteristiche della capigliatura, che si unisce infatti alla barba in entrambi gli efebi. Sembra dunque praticamente certo che, nel momento in cui compone il suo Giacinto, Filostrato Minore abbia bene in mente il passo nel quale il Maggiore aveva già descritto Narciso.

La ricostruzione particolare della sintassi figurativa del quadro non può che essere in parte guidata da criteri di soggettività. Ogni lettore di Filostrato gode di un ampio margine di libertà nel ricreare visivamente le *Immagini*. Nel Giacinto, comunque, al centro della scena, forse collocato in piedi a destra rispetto all'asse centrale della composizione, si può obiettivamente immaginare Apollo mentre invita il fanciullo ad unirsi a lui tendendo il braccio destro. Nella parte sinistra del quadro, non lontano dal dio, c'è l'efebo: il corpo stante, coperto a sinistra da un mantello rosso, si appoggia al giavellotto con i glutei prominenti ed il fianco esposto all'osservatore. Come si è detto, il giovane ha il disco presso i piedi, chiaro riferimento alla sua morte, evocata al lettore nel testo anche dallo "sguardo crudele" di Zefiro, presente in un punto certamente elevato dell'immagine. Eros, tratteggiato con "aspetto di luce e di ombra insieme" presso Giacinto, sta a rappresentare ugualmente l'amore dall'esito infelice tra Apollo ed il giovinetto. Alcuni elementi, in particolare la presenza di Zefiro su un'altura, e la tradizione che ambienta l'evento del lancio del disco sulle rive dell'Eurota, fanno pensare ad una composizione dallo sfondo paesaggistico in un ambito spaziale aperto. Sono considerazioni desumibili, però, soprattutto dal contesto mitologico-letterario, non certo dalla descrizione analitica che Filostrato fa del quadro, priva infatti, ad eccezione della generica altura, di riferimenti all'ambiente in cui si svolge l'episodio. Anche tale constatazione contribuisce ad escludere la possibilità di rintracciare nel patrimonio pittorico delle città vesuviane o nelle produzioni musive, il quadro descritto nelle *Immagini* di Filostrato Minore con i suoi protagonisti e la sua ambientazione, di individuare quindi possibili citazioni iconografiche dirette. La stessa osservazione che il lettore gode di una certa libertà nel ricreare visivamen-

[36] PHILOSTR. *Im.* I, 24 (trad. di G. Schilardi).

[37] ID. *Im.* I, 23: «Ma lui non ci ascolta: è immerso, occhi e orecchie, nell'acqua; ci tocca dire da soli come è stato raffigurato. Il ragazzo, ritto, si riposa; ha i piedi incrociati e s'appoggia con la mano al giavellotto confitto in terra alla sua sinistra; la mano destra invece è poggiata sul fianco come sostegno al corpo: ne viene fuori lo schema figurativo nel quale i glutei sono spinti in fuori per l'inclinazione del fianco sinistro. Nel punto in cui il gomito s'incurva, il braccio lascia vedere l'aria e laddove il polso si piega, si vede una ruga insieme a un'ombra che si spinge fino al palmo della mano: le linee d'ombra sono oblique, perché le dita sono ripiegate in dentro. Non sono in grado di dire se il sospiro che esce dal suo petto sia dovuto alla caccia o sia già un sospiro d'amore. [...] Avremmo avuto molto da dire sulla sua capigliatura se lo avessimo incontrato a caccia; infiniti movimenti le avrebbe impressi la velocità della corsa, specialmente quando è scompigliata dal soffio del vento; ma anche così com'è, non siamo capaci di tacere. Abbondantissima e quasi dorata, ricade in parte sul collo, in parte è divisa dalle orecchie, in parte ricade sulla fronte, in parte si arricciola fin sulla barba» (trad. di G. Schilardi). Per il quadro di Narciso in Filostrato Maggiore, si vedano LISSARRAGUE 1991, pp. VI-IX, 45-48; FANIZZA, SCHILARDI 1997, pp. 250-251; GHEDINI 2000, p. 182

te anche l'*imago* di Giacinto, e la presenza in questa di ampie digressioni di contenuto mitico, non fanno che sottolineare la predominate letterarietà del testo e, di riflesso, la mancanza di eventuali dipinti di riferimento descritti con realistica precisione. Se pure nel contesto delle arti figurative citazioni iconografiche indirette puntuali sono state possibili quando la figura di Giacinto è stata confrontata con quelle di altri efebi presenti nel repertorio di età romana, in particolare con il Narciso stante e appoggiato con fierezza alla lancia, tuttavia Filostrato sembra ricordare soltanto alcune ricorrenti convenzioni impiegate per caratterizzare tutti i fanciulli amati dagli dei, e sapientemente mescolati alla dominante matrice letteraria della composizione. La lunga tradizione iconografica apparentemente sbiadita del giovane Giacinto, dunque, pare recuperata nelle *Immagini* alla luce di un'impostazione culturale pienamente medio-imperiale, in cui predominanti elementi mitografici e retorici sembrano fondersi, in maniera eclettica e solo marginalmente, a ciò che resta di un più antico patrimonio figurativo. Ma in questa tradizione l'amasio di Apollo appare ormai semplicemente sovrapposto agli altri giovinetti della mitologia, e sembra aver perso, dal punto di vista iconografico, ogni carattere peculiare.

## Struttura e tipologia del quadro

In opposizione al suo predecessore, Filostrato Minore crea per la sua galleria un quadro di Giacinto con un'organizzazione monoscenica a più personaggi[38]. Il testo si apre direttamente con la menzione dell'attore principale della composizione: il retore chiede infatti chi sia il giovane rappresentato nel quadro che si appresta a descrivere. In questo modo egli sembra guidare l'attenzione dei lettori verso il protagonista che rende immediatamente espliciti i contenuti generali dell'immagine. Infatti, proprio nel momento in cui l'uditorio riconosce nel fanciullo Giacinto, il retore inizia un'ampia parentesi di tipo mitologico-letterario narrando dell'amore di Apollo per il giovinetto, un sentimento tanto forte da portare il dio a promettere all'efebo tutto quanto possiede. Una passione che, tuttavia, è anche causa indiretta della sua morte. E il lettore-osservatore antico che nel quadro identifica il fanciullo, pur constatando come sia ancora in vita, ne evoca immediatamente la sorte finale, e può comprendere il soggetto generale dell'immagine. Nel *Giacinto*, quindi, Filostrato Minore sembra almeno seguire il percorso mentale di uno spettatore reale.

Francesco Marcattili

[38] Per definire tipologia e struttura del quadro, si è seguito il metodo elaborato ed impiegato in Ghedini 2000.